خراسان بزرگ: سال هشتم، شماره (۲۹)، زمستان ۱۳۹٦
Quarterly bulletin of Greater Khorasan: Vol.8, No.29, winter 2018

بازتاب گوان - یین چینی در حالت‌ها و عناصر تصویری نگارگری مکتب هرات دوره تیموری*

امیر عباس محمدی راد[۱]
صمد سامانیان[۲]
زهرا داستان[۳]

تاریخ دریافت: ۰۱/ ۱۱/ ۱۳۹۵
تاریخ پذیرش: ۰۶/۰۷/ ۱۳۹۷
شماره صفحات: ۷۴-۶۳

چکیده

ایران و چین در طول تاریخ، ارتباطات و تعاملات دیرینه‌ای را با همدیگر تجربه نموده‌اند. مهم‌ترین ارتباطات در دوران ساسانیان پیش از اسلام، عباسیان، ایلخانیان و تیموریان در دوران اسلامی به وقوع پیوسته است. ایران به لحاظ موقعیت جغرافیایی خود، رابط بین شرق و غرب عالم بوده و سهم عمده‌ای در ارتباط چین با دنیای غرب داشته است. اوج ارتباط فی‌مابین مربوط به دوران نوادگان تیمور می‌گردد به‌واسطهٔ ارتباطات سیاسی، تجاری و فرهنگی، هنر تصویری و عناصر وابسته به آن نیز دستخوش تغییر و دگرگونی شده‌اند. ایران در این دوره از عناصر طبیعت‌گرایانه، تزئینی و نقش‌مایه‌های چینی تأثیر پذیرفته است. در مطالعهٔ بخشی از این آثار در توپقاپی استانبول شخصیت مذهبی چینی به نام گوان - یین که چون الهه‌ای موردتوجه چینیان بوده، در نقاشی‌ها حضور پیدا می‌کند. سؤال اصلی تحقیق آن است که آثار روبرداری شده از اصل چینی که در توپقاپی استانبول واقع هستند، آیا در آثار معاصر خود (سدهٔ دهم هجری قمری، سدهٔ پانزدهم میلادی) در هرات تأثیر گذارده‌اند؟ و اگر تأثیرگذار بوده‌اند، دلالت‌ها و شواهد آن در اجزاء و عناصر کدام‌ها هستند؟ فرضیه پژوهش بر این است که تصویر شخصیت مذهبی گوان - یین بر نقاشی دورهٔ تیموری - مکتب هرات - ازلحاظ حالت و عناصر، تأثیر گذارده است. هدف تحقیق آن است که با معرفی گوان - یین و تصاویر وابسته به آن، نمونه آثار انجام‌شده در مکتب هرات را به لحاظ تأثیرپذیری بررسی نماید. مقاله با روش توصیفی به تطبیق آثاری منتخب از هرات و نمونه‌های موجود چینی در مجموعهٔ توپقاپی استانبول، می‌پردازد. نتیجهٔ تحقیق آن است که آثار موجود در توپقاپی که با تأثیرپذیری از گوان - یین چینی خلق شده‌اند، بر نمونه‌هایی از نقاشی دورهٔ تیموری - مکتب هرات - ازلحاظ حالت و عناصر، تأثیر گذارده‌اند. هنرمندان ایرانی در هنر تصویری خود از شخصیت مذهبی چینی در حالت و عناصر، بدون توجه به مفاهیم مذهبی آن، صرفاً از تصویر، تأثیر پذیرفته‌اند.

واژه های کلیدی: چین -ایران، گوان-یین، دوره تیموری، مکتب هرات، عناصر تصویری.

---

* تحقیق حاضر، مستخرج از رساله‌ی دکتری نویسنده اول امیرعباس محمدی راد با عنوان مطالعه‌ی تطبیقی تصویرنگاری دوره‌ی تیموری ایران دوره‌ی مینگ چین با راهنمایی صمد سامانیان و مشاوره زهرا دستان، در دانشگاه هنر است.

۱. استادیار دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، ایران Am.rad@aui.ac.ir
۲. دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران (نویسنده مسئول) Samanian_s@art.ac.ir
۳. استادیار پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، شهر تهران، ایران Artdastan@gmail.com

مقدمه

ایران و چین در طول تاریخ پرفرازونشیب خود، ارتباطات و تعاملات بسیاری را با همدیگر تجربه نموده‌اند. از دوره‌های مهم ارتباطات دوطرفه؛ دوره ساسانیان پیش از اسلام، عباسیان، ایلخانیان و تیموریان در دوران اسلامی بوده است. روابط تجاری و اهمیت جغرافیایی ایران به لحاظ روابط میان شرق و غرب آن دوره، بر اعتبار ارتباط بین ایران و چین می‌افزوده است. بنا بر گواه منابع تاریخی، ارتباطات دوطرفه در دوران نوادگان تیمور به اوج می‌رسد. درنتیجهٔ تعاملات سیاسی، بازرگانی و فرهنگی، هنر و عناصر تصویری وابسته به آن نیز دستخوش تغییرات و تعاملات بوده است. در مطالعهٔ ارتباطات بین دو ملت گاه عناصر تزئینی و تصویری و گاه عناصری که انعکاسی از طبیعت و حتی مضامین مذهبی را به خود دارند، مشاهده می‌شود. از شخصیت‌های مذهبی که در تحقیق حاضر مورد بحث و پیگیری قرار می‌گیرد، گوان - یین، است. او به‌مثابه الههٔ شفقت و رستگاری و رهایی از عذاب، در چین مورد توجه بوده است. تصویر او در دو حالت ایستاده و نشسته در نمونه آثار نقاشی، نگهداری شده در توپقاپی استانبول رو برداری شده است. سؤال اصلی این است، آثار موجود در استانبول - که احتمالاً از نمونه‌های مشابه چینی روبرداری شده‌اند، آیا در آثار هم‌زمان خود (سدهٔ دهم هجری قمری / سدهٔ پانزدهم میلادی) در هرات تأثیرگذار بوده‌اند، دلالت‌ها و شواهد آن در اجزاء و عناصر کدام‌ها هستند؟ فرضیه پژوهش بر این است که تصویر شخصیت مذهبی گوان یین بر نقاشی تیموری - مکتب هرات - ازلحاظ عناصر و حالت‌ها، تأثیر گذارده است. هدف تحقیق آن است که با معرفی گوان یین و تصاویر وابسته به آن، نمونه آثار انجام‌شده در مکتب هرات را به لحاظ تأثیرپذیری، بررسی نماید. در موضوع رابطهٔ ایران و چین، حضور و تأثیر تصویر شخصیتی از چین بر ایران، مورد بررسی قرار نگرفته است. انجام این مهم جهت روشن شدن میزان تأثیرپذیری ایران از مورد مذکور ضروری می‌نماید. در انجام تحقیق عدم دسترسی به نسخه‌های رنگی با کیفیت بالا از دو اثر معرفی‌شده از توپقاپی، از محدودیت‌های تحقیق بوده است. در بحث اصلی پس از معرفی دو اثر منتخب از تصویر گوان-یین، روبرداری شده از اصل چینی- سعی بر ردیابی و مقایسه و تطبیق با دو اثر شاخص منتخب از مکتب هرات-همای و همایون در باغ و تک‌چهرهٔ شاییک‌خان- می‌گردد. در جمع‌بندی از جداول برای تطبیق و مقایسه سود جسته شده است.

پیشینه

در ارتباط با موضوع ارتباط تصویری ایران و چین، تحقیقات انجام‌شدهٔ قابل‌توجهی به فارسی و لاتین وجود دارد ولی در رابطه با حضور گوان - یین چینی در نقاشی ایرانی جز یک مورد، پیشینه‌ای یافت نشد. کتاب «رویارویی هنر ایران و چین در قرن پانزدهم» به قلم تو سوگیمورا، در فصل دوّم، در قسمت موضوعات مذهبی اشاره‌ای به ارتباط گوان یین چینی با نقاشی ایرانی واقع در موزهٔ توپقاپی استانبول شده است. نویسنده احتمال تأثیرگذاری نقاشی‌های موجود در استانبول را با تأثیرپذیری از گوان یین، بر نقاشی‌های هرات آن زمان، موردتوجه و بررسی قرار نداده است. مقالهٔ حاضر این نقطهٔ مجهول را مورد پرسش قرار داده و سعی دارد با بررسی نمونه‌های موجود در هرات تأثیرپذیری یا عدم تأثیرپذیری آن‌ها را از تصویر گوان یین چینی در حالت‌ها و عناصر مورد کاوش قرار بدهد.

روش تحقیق

مقاله با روش توصیفی به تطبیق آثار نقاشی هرات و نمونه‌های موجود چینی و مجموعهٔ توپقاپی استانبول، می‌پردازد. سعی بر آن است که با مطالعه و معرفی تصویر گوان یین (در حالت ایستاده و نشسته) انجام‌شده از اصل چینی به بررسی تأثیر نمونه‌ها ازنظر حالت و عناصر در نمونه نقاشی‌های مکتب هرات پرداخته شود. اطلاعات بر اساس جمع‌آوری از کتب، مقالات و تارنماهای معتبر بوده است.

بحث اصلی معرفی گوان -یین

گوان-یین Kwan-Yin [1] یا Kuan yin و به شیوهٔ تلفظ Pinyin؛ Guanyin نامش را از ریشه سانسکریت "پادما پانی"[2] به معنای متولدشده از نیلوفر، گرفته است. گوان یین تنها الهه‌ای است که در چین او را نه از جنبه ترس بلکه به‌واسطهٔ زیبایی‌اش موردتوجه آیینی قرار داده‌اند. چینیان او را به‌عنوان الههٔ شفقت و رحمت می‌شناسند(Goddess_myth, 2017 a). در اوایل قرن اول میلادی توسط بودیسم ماهایانایی از طریق هند به چین معرفی شد (Riddel,197:17). اصل او تا اوایل قرن دوازدهم میلادی مذکر بوده و بعدازآن تاریخ در چین در ظاهری مؤنّث ظاهر می‌شود(Goddess_myth, 2017 a) گوان یین چینی، متناظر و هم سنگ با آوا لوکیتشوره[3] در بودیسم ماهایانایی است که در موضوعات هنری چینی به‌کرات استفاده شده است. او کسی است که زمین را برای رنج انتخاب نمود و آن را بر خوشی ناشی از رهایی و تحقق نیروانا در خود، ترجیح

۱. در این مقاله، تلفظ اوّل که از رایج‌ترین نوع آن است، استفاده می‌شود.

2. Padma – pani
3. Avalokitesvara

داده و به‌واسطه محبت و تقدسش در طی زندگی، بعد از مرگش مستقیماً به روشنایی (نیروانا) رسید (Goddess_myth, 2017 b)در چین او اسامی و لقب‌های مختلفی بر خود دارد مانند: رحمت عظیم، دلسوز بزرگ، ناجی از رنج، نجات‌دهنده از مصائب، همیشه باشنده هزاران بازو و هزاران چشم. بعلاوه او الههٔ دریای جنوب، اصلی ریشه‌دار از هند و حتی مواقعی با باکره مقدس (حضرت مریم) نیز مقایسه شده است. گوان یین در بودیسم ماهایانایی یکی از "سه وجود بزرگ"[١] شناخته می‌شود که بر جانداران و طبیعت احاطه دارند. هرسه وجود بزرگ، در چین "پوسَه"[٢] نامیده می‌شوند.[٣] در نام گوان–یین، این مفهوم به نحوی فشرده مستتر است که؛ او کسی است که دعای انسان را از زمین هم می‌بینید و هم می‌شنود (Goddess_myth, 2017 a). گوان–یین مانند سایر شخصیت‌های مهم بودایی، جایگاه ویژه‌ای را ازلحاظ تصویرگری داشته است. او به‌عنوان مقامی معنوی در کنار سایر شخصیت‌ها (بودیستوه‌ها)، مقام ارشد تصویر مانند آمیتابا[۴] یا شاکیامونی[۵]را همراهی می‌نماید (loehr, 1954: 87). نمایش گوان–یین در تصاویر تنوع بسیار عظیمی را نشان می‌دهد. او به‌عنوان الهه در سی‌وسه شکل ظاهر می‌شود که اغلب در حالت ایستاده یا نشسته است. از حالت‌های گوناگون او می‌توان به حالت نشسته بر پشت فیل، در حال پرستاری یک کودک، دارای شش بازو یا هزار بازو، با یک سر یا هشت سر و چهار و هجده یا چهل دست، که با آن‌ها قادر به التیام رنج‌هاست و نیز حالت ایستاده یا نشسته بر گرده‌ماهی و یا در حال حمل یک سبد با ماهی(Goddess_myth,2017c). دو حالت آخر در تحقیق حاضر موردتوجه قرار گرفته است به این دلیل اشاره به منابع مرتبط ضروری می‌نماید.

نمونه تصاویر باقیمانده، ارتباط گوان یین با ماهی را تصدیق می‌نمایند که اصل آن با روایات باقیماندهٔ مکتوب تاریخی تطابق دارد. «گوان–یین یا کو–ئن چوئن[۶] در سال ۸۱۷ میلادی در دورهٔ حاکمیت امپراتور تانگ شین‌تزونگ[۷] بر ساحل چی – شا[۸] در استان شن – یو[۹]، ظاهر شد. او در ظاهر یک بانوی زیبا در حال حمل سبد ماهی بود» (Tomita et al, 1961:20). علاوه بر این، منابع گوناگون دیگری وجود دارند که دلالت مستقیم بر گوان–یین و ماهی دارند. این باور بیشتر در ادبیات عامیانه یافت می‌شود. عبارتی مانند: یو – لن کوان یین[۱۰]، به معنای گوان – یین با ماهی است که در داستان مکتوب قدیمی دی پین کوان چی[۱۱] (به اتمام رسیده در ۹۷۸–۹۷۷ م) یافت می‌شود (Fei Fan, 1939:16). با توجه به تاریخ داستان مکتوب قدیمی چینی مذکور و اشارهٔ آن بر گوان یین با ماهی، تاریخ ظهور آن در هنر و ادبیات چین، تقریباً به سده‌های نهم و دهم میلادی مقارن با دوران تانگ، به عقب برمی‌گردد.

١. San Ta shin

٢. Pu Sa

٣. اولی Manjusri(سانسکریت) یا به چینی Wen shu، دوّمی Samantabhadra (سانسکریت) یا به چینی Pu Hsien ، سوّمی Avalokitesvara (سانسکریت) یا به چینی Kuan – Yin (URL:1)

۴. Buddha Amitabha

5 .Buddha Sakyamuni

6. Kuan.ying Chuan

7. Hsien Tsung

8 .Chi-Sha

9. Shen-yu(shenhsi اکنون استان)

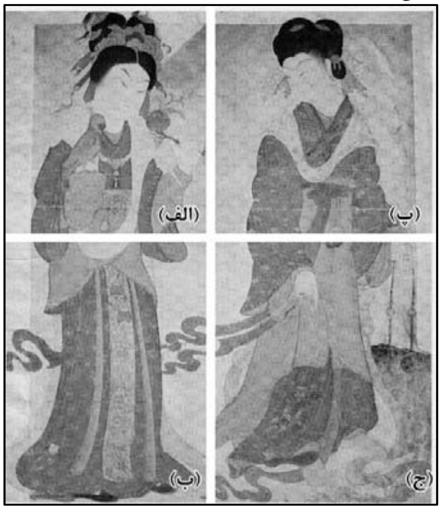
10. Yu-lan kuan-Yin

11 . Tai ping kuang chi

عناصر تصویری درصحنۀ دو گوان-یین (ایستاده‌ها)



تصویر ۱. دو گوان-یین، موزه توپقاپی، استانبول، خزانه ۲۱٦۰، 51b (میانۀ قرن نهم ق/میانه قرن پانزدهم)
ماخذ: (Sugimura,1986:195)



تصویر ۲. چهار برش از تصویر ۱
مأخذ: نگارندگان

دو پیکره در تصویر نقش بسته‌اند (تصویر ۱) هر دو به حالتی ایستاده و با فاصله‌ای اندک از هم قرار گرفته‌اند. پیکره سمت راست (بیننده) در حال حرکت به سمت خارج قاب تصویر نمایانده شده است، گویی در حال خارج شدن از صحنه است. در دست چپش بر بندهای بلندی، سبدی آویزان است که داخل آن، ماهی خال‌خالی با برگ پوشیده شده، قرار دارد. با دست راستش قسمتی از چین لباس را به نحوی ظریف گرفته و پاهای بدون پوشش بر پایین قسمتی از دو شال بلندش، قرار گرفته است (تصویر ۳). دو گیره موی کوچک به سر دارد و بر بالای سر دو آذین رُز مانند که به نظر می‌رسد به سنجاق سرش نشانیده‌اند، قرار دارد. دو گوشواره، گوش‌هایش را تزئین کرده‌اند و زنجیرهایی از مروارید و دو حلقه بر انگشتان دستش دیده می‌شود. یک شال بلند رو دوشی با طراحی ستاره‌های شش پر از روی شانه‌ها و سینۀ او رد شده‌اند که بر روی زمین رها شده و پیچ‌وتاب خورده است. یک شال بر کمر و شال دیگر در مقابل اندام دیده می‌شود. دو منگوله به‌وسیلۀ آرایه‌های فلزی، که شاید از موهای رنگ‌شده تهیه شده‌اند، دیده می‌شود. صورت گرد و درشتش مانند شخصیت همراهش با اغراق در ابروها، چشمان و دهان و بینی کوچک، به نمایش درآمده است.

پیکره سمت چپ، به حالت سه رخ نمایانده شده است. اناری را با شاخۀ کوتاهی، به حالت بوئیدن نزدیک صورت آورده است. در دست راست، که آستین آن را پوشانیده، پرنده‌ای شبیه طوطی قرار دارد. آرایش موی سر با چهار سنجاق‌سر توسط فلزات گران‌بها، با نقش رزگونه، تزئین شده است (تصویر ۲ الف). گردنبندی جواهرنشان بر روی سینه قرارگرفته و کمی پایین‌تر دو سگک بر شال دیده می‌شوند (تصویر ۲ الف وب). قسمتی از جامه‌ای را که به‌صورت عمودی در حدّ پاها به پایین اندام رسیده است. نقوش اردک و گیاهان به هم آمیخته‌اند. او همچنین مانند همراهش یک شال روشن به روی شانه‌های خود دارد. دو سر شال به نحوی پیچ‌وتاب خورده‌اند که انتهایشان به زمینه می‌رسد. شال روشن در پایین بر روی شال دیگر افتاده است. در انتهای شال نقوشی از جانوران مانند میمون، خرس، اجنّۀ بالدار، غازهای قلم‌گیری شده و با سفید، رنگ روشن گشته و فضاهای خالی با ابرهای پیچان پر شده است (تصویر ۴).



تصویر ۳. برشی از تصویر ۱
مأخذ: نگارندگان



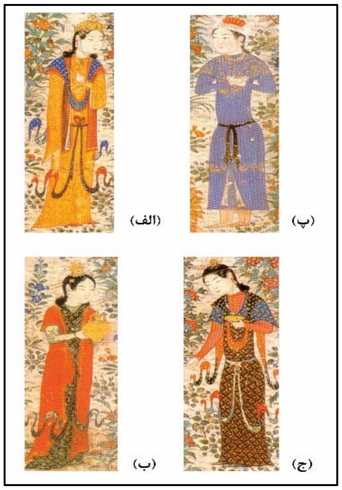
تصویر ٤. برشی از تصویر ۱
مأخذ: نگارندگان

عناصر تصویری درصحنهٔ همای و همایون در باغ

تصویر ۵ نمایشگر دیدار دو دلداده در شب‌هنگام در محل یک باغ محصور، است. چهار پیکرهٔ حاضر در تصویر، بازیگران صحنهٔ نقاشی هستند. پیکره ایستاده در سمت راست (بیننده) همای است که دو دست بر نشانهٔ احترام و محبت بر روی سینه نهاده است. نیم تاجی ساده بر سر و با لباسی نسبتاً یکرنگ، اندامی دید از روبرو و با چهره‌ای سه رخ، به نمایش درآمده است (تصویر ۶ پ). در سمت چپ بیننده، سه پیکره وجود دارند که پیکرهٔ میانی شخصیت اصلی یعنی شاهزادهٔ چینی (Sugimura,1986:35) همایون است. او در حالتی ایستاده به سمت همای، پاها و سر در حالتی سه رخ، ولی شانه رو به سمت بیننده، نمایانده شده است (تصویر ۶ الف). تاجی زرین بر سر دارد از شال بلندی که از روی دو شانه به عقب رها شده‌اند، استفاده نموده است. لباسی دوتکه بر تن دارد و میان‌بندی با دو سر مواج رها در فضا، روبه پایین، نمایانده شده است. چهره در حالتی سه رخ در هماهنگی با کل صحنهٔ نقاشی آرام به نمایش درآمده است. دست چپ گویی شاخه گلی را به‌صورت نزدیک کرده و دست راست او در حالتی رها در زیر لباس، رو به پایین قرار دارد. ملازم سمت چپ همایون که ظرفی ظریف را در دست چپ دارد (تصویر ۶ ج) به حالت اشاره با دست راست رو به پایین، با چهره‌ای سه رخ رو به‌سوی بانوی اول صحنه، همایون دارد. حالت شال روی شانه‌اش که از روی شانه به عقب رها شده‌اند شباهت به وضعیت شال همایون دارد و هم‌چنین میان‌بند که با ظرافت انعکاس دیگری از اجزاء تصویری همایون، یعنی میان‌بند پیچ‌وتاب دار و آهنگین اوست. ملازم سمت راست همایون (تصویر ۶ ب)، درحالی‌که با دو دست، ظرف جسیمی را گرفته رو به سمت همای در سمت چپ تصویر دارد. نیم تاجی در سروگیره موهای صاف، آرایشی نسبتاً متفاوت را نسبت به دو بانوی صحنه به او بخشیده است. میان‌بند او ادامهٔ آهنگ نمایش داده‌شده در پیکرهٔ دو بانوی دیگر است. نوع طراحی چهره‌ها شبیه به هم، گرد و با چشمانی کشیده، هم‌چنین لب و بینی کوچک، به اجرا درآمده‌اند. حالت و جامه‌ها باکمال دقت و آراستگی طراحی و تزئین شده‌اند. فضای باغ را عناصری محدود از معماری به‌عنوان حصار، در برگرفته و اندرون باغ با درختان و گل‌ها و جویبار در حضور ماه واقع در بالای گوشه سمت چپ بیننده، فضایی شاعرانه را به وجود آورده است (تصویر ۵).



تصویر ٥. دیدار همای و همایون در باغ، (حدود ٨٢٨ ق/ ١٤٢٥ م) موزه‌های هنرهای تزئینی پاریس] شماره ٣٧٢٧].
ماخذ: (گرابار، ١٣٩٠: ٨٣)



تصویر ٦. برشی از تصویر ٥
مأخذ: نگارندگان

مقایسه و تطبیق تصاویر ١ و ٥

چنانکه در قسمت پایانی معرفی گوان یین آورده شد، تصویر یو- لن، گوان-یین یا گوان یین با ماهی، حداقل از اواخر دوران تانگ -اواخر سدهٔ دهم میلادی- در چین شناخته شده بوده است. به‌نحوی‌که افسانه‌ها و نمودهای تصویری گوان یین با سبد ماهی و یا نشسته بر گرده‌ماهی (تصویر ١ و ٩) در میان مردم عادی بسیار رایج بود (Fei Fan, 1939: 16). دو تصویر یادشده، نشانگر اصالت تأثیر مستقیم هر دو نقاشی از اصل چینی است. به‌این‌علت اساسی که تصویر گوان-یین موردعلاقهٔ نقاشان بودایی مکتب چان در اواخر دوران سونگ- تقریباً اواخر سدهٔ سیزدهم میلادی - که وابستگی خاصی به ادبیات داشتند، بوده و به‌عنوان موضوع نقاشی با مرکب مورد علاقه و توجه بوده است (Soothill et al,1937:79). بنابراین قدمت نقاشی از گوان-یین در چین حداقل با دو قرن اختلاف، از نمونه‌های موجود در توپقاپی مربوط به قرن پانزدهم میلادی، به عقب‌تر برمی‌گردد.

در تطبیق و مقایسهٔ تصویر دو گوان-یین و دیدار همای و همایون در باغ (تصویر ١ و ٥)، اولین شباهت در اجزاء چهره و طراحی کلی آن است. به‌نحوی‌که حالت صورت شباهت کامل به چهره‌های چینی-مغولی را دارد صورت‌ها گرد و اجزاء آن بسیار شبیه هم هستند. در آرایش موی سر که از سنجاق‌های صاف استفاده شده است ویژگی خاص آرایش موی دو کوان-یین است. چنانکه نوع آرایش و سنجاق‌های مورداستفادهٔ بانوان، سطح اجتماعی و طبقهٔ آنان را مشخص می‌نموده است. «آرایش موی سر با سنجاق چندتایی، در نزد بانوان قصر چینی عادی بوده است. بیشتر در بانوان سطح میانه و تصاویر عامیانه قابل‌ملاحظه بوده، ویژه آنکه آرایش مو با دو سنجاق‌سر به همراه تزئینات همراهش در آثار تصویری پنج سلسله[1] (سدهٔ دهم میلادی) معمول بوده است» (Tomita et al, 1931:58-63). تزئین موی سر با دو سنجاق در آرایش موی ملازمان همایون - که در سمت راست و چپ او قرار دارند - قابل‌تأمل است. چنانکه در بالا اشاره شد استفاده از سنجاق چندتایی، نشانگر موقعیت بانوان چینی بوده است. هر دو عبارت بانوان «سطح میانه» و «تصاویر عامیانه» قابل‌پذیرش و تعمیم بر ملازمان همایون است. اگر سنجاق‌های سر سطح میانهٔ ملازمان را بر همای و بینندهٔ نقاشی متذکر می‌شود با در نظر گرفتن موقعیت والای همایون به‌عنوان شخص اول و موردتوجه همای، مقام میانهٔ آنان چندان دور از ذهن نیست و دیگر اینکه اگر استفاده از سنجاق‌سر را نشانهٔ از سطح عام و میانه بدانیم، تصویر مذهبی گوان-یین در نزد عوام چین بیشتر رایج بوده است. با لحاظ نمودن این معنی، همایون در موقعیتی شبه معنوی هم می‌تواند تفسیر شود.

در هردو تصویر (١ و ٥) زوایای پرداختن به چهره و نوع رابطهٔ موها به گوش تقریباً همسان است. عنصر تصویری دیگری که در هر دو تصویر مشترک نمایانده شده است، شال می‌باشد. شال‌های بلند به دو روش در چین استفاده می‌شدند. روش اول

1. Five Dynasties (907-960A.D.)

به نحوی بوده است که به دور گردن از پشت قرار می‌گرفت و از روی شانه‌ها به سمت جلو رها می‌شد. دو سر انتهایی آن، به‌موازات و مقابل پاها، در پایین آویزان می‌ماند. روش دوّم، استفاده از شال به حالت U شکل بود. به‌این‌ترتیب که شال از قسمت جلو از روی شانه‌ها به پشت می‌افتاد و دو انتهای شال از قسمت عقب به پایین اندام رها می‌شد. روش اول معمول‌تر از روش دوم بود. بانوان دربار و الهه‌ها هم‌زمان– در نقاشی چینی دورهٔ تانگ– آن را مورداستفاده قرار دادند، بعدازاین دوره، روش دوم مورداستفاده قرار گرفته و در آثار تصویری نیز هویدا شد (Harada,1963: 42).

در هر دو تصویر موردمطالعه، استفاده از شال در روش دوّم قابل‌مشاهده است. شباهت در بهره‌گیری از عنصر نامبرده در فضای تصویری – توسط تصویرگران – بسیار حائز اهمیت است. در تصویر دو کوان – یین، هر دو پیکره از شال در روش دوم استفاده نموده‌اند و در هر دو گوان یین شال‌ها به رنگ روشن از پشت سر بر زمین رها شده‌اند (تصویر ۱). البته شال‌های مورداستفاده در چین اندکی کوتاه‌تر بوده‌اند (Ibid:44). بااین‌وجود، در تصویر ۶ الف و ۶ ج، همایون و ملازم سمت چپ، شال و استفادهٔ نوع دوم را به‌وضوح با خود دارند. در هردو تصویر از شال به‌عنوان عنصری نمایشی و حالت ساز بهره‌برداری شده است. شباهت بسیار نزدیک این دو تصویر در استفاده از شال و در نظر گرفتن تاریخ و عقبهٔ تصویری گوان یین، تأثیرپذیری نمونهٔ تیموری – در مکتب هرات – آشکار است. روش دوم استفاده از شال با اندکی تغییر همیشه در چین مورد استفاده بوده است (تصویر ۷) در نقاشی ایرانی نیز در شاهنامهٔ دموت، دیوان خواجوی کرمانی (۱۲۸۱–۱۳۴۹ م) کلیله‌ودمنه، آثار محمد سیاه‌قلم (تصویر ۸) و معراج پیامبر (ص) در کاخ گلستان (۱۴۱۰–۱۴۲۰)، دیده می‌شود (Sitad,1939: 58).



تصویر ۷. بانوی نوازنده در زیر درخت، توپقاپی، استانبول، خزانه ۲۱۵۳
60a. fol
ماخذ: (Sugimura,1986:214)



تصویر ۸. رقاصان، (قسمتی از تصویر) منسوب به سیاه‌قلم، استانبول خزانه
2160
77b. fol
ماخذ: (Sugimura,1986:176)

در مقایسه دو تصویر (۱ و ۵) حالت روبان‌های پارچه‌ای که به‌عنوان میان‌بند استفاده شده است، شباهتی کامل در آهنگ استفاده از این عنصر، را می‌نمایاند.

در تصویر ۱ گوان-یین سمت چپ، اناری را با شاخهٔ کوچکش در دست چپ به صورت نزدیک کرده است. انار، به علت داشتن دانه‌های بسیار، نمادی از هریتی [۲] الههٔ باروری در هند بوده است. این میوه ازآنجا به شرق دور مانند ژاپن، انتقال پیدا کرد[۳].

2. Hariti

۳. انار در ژاپن نماد Kishimojin یا الههٔ مادر شیطان و هم‌چنین Kichijoten و نیز در هند Stimahadevi همسر Vaisravana است.

کسی که شادی و فضیلت را به انسان اعطا می‌کند (Kaiga,1960:25) در چین انار نماد اولاد است. به علت دانه‌های فراوانشtzu,... –که معنی پسران می‌دهد– خوانده می‌شود (Gulland,1963:108).

بااین‌وجود، انار میوهٔ ویژهٔ ایران و کشورهای هم‌جوارش است. تا حدی که انار در ایران قبل از اسلام معنایی نمادین از آناهیتا - الهه باروری- بوده و به‌عنوان یک نماد موردتوجه فراوان بوده است (Shepherd, 1964: 18-20). از آنجائی که هریتی به‌عنوان الهه باروری در ستایش و پرستش گوان-یین در دوره‌های یوآن و مینگ، موردتوجه بوده است (Sugimura, 1986,25) رابطهٔ نمادین گوان یین - سمت چپ- با انار و شاخه‌اش در دست، آشکار می‌شود. تصویرگر هرات، معنای نمادین و مذهبی را از تصویر حذف و بجای آن از حالت دست چپ همایون، برای القای صمیمیت بیشتر، استفاده نموده است. تزئین جامهٔ گوان-یین سمت چپ (تصویر ۴) با تصاویر جانورانی مانند: اردک‌ها در حال پرواز، خرس‌ها در حال بالا رفتن از درخت، میمون‌های بازیگوش و ابرهای پیچان و معلق و گیاهان، عناصر کاملاً چینی را در نقاشی ایرانی بازسازی می‌کنند. به‌نحوی‌که بعضی از این عناصر در نقاشی دوره تیموری - مکتب هرات - ادامه پیدا کرده و حتی به دوره صفوی نیز انتقال پیدا می‌کند (Ackerman,1968: 68-2061).

چنانکه در معرفی گوان - یین عنوان شد یکی از حالت‌های تجلی گوان-یین، حالت نشسته بر گرده‌ماهی است (Goddess_myth,2017c). به این منظور تصویر ۹ از صحنهٔ مزبور مربوط به مجموعهٔ توپقاپی انتخاب شده است.



تصویر ۹. گوان-یین نشسته بر روی ماهی، موزه توپقاپی، استانبول، خزانه 2160، 61b،fol.
میانه قرن نهم ق / میانه قرن پانزدهم م
ماخذ: (Sugimura,1986:195)



تصویر ۱۰. تک‌چهرهٔ شایبک خان (کمال‌الدین بهزاد)
هرات، حدود ۹۱٤ ق / ۱۵۱۱ م
ماخذ: (پاکباز،۱۳۸٤: ۱۰۱)

عناصر تصویری درصحنهٔ گوان-یین نشسته و تک‌چهرهٔ شایبک خان

در تصویر (۹)، گوان یین در حالت چهارزانو بر گرده‌ماهی نشسته و هم‌زمان دست راست را روی ران پای راست قرار داده و با دست چپ دم ماهی خال‌خالی را گرفته است. درحالی‌که صورت در وضعیتی سه رخ به نمایش درآمده است. با چهره‌ای آرام به سمت راست می‌نگرد. گوان-یین با چهره‌ای گرد چینی-مغولی و نیز با تناسبات کوتاه نمایانهٔ اندام، یادآور تناسبات کوتاه نمایانهٔ چینی است. شانه‌ها و اندام میانی و زانوها، با خطوط منحنی و قاطع به‌وضوح طراحی شده‌اند. برای مقایسه و تطبیق تصویر بالا، تصویری منسوب به کمال‌الدین بهزاد با عنوان تک‌چهرهٔ شایبک خان، انتخاب گردیده است (تصویر ۱۰). شایبک خان به حالت چهارزانو نمایانده شده او دست راست را بر روی ران پای راست و دست چپ را در حالتی بسته و دستمالی در میانهٔ آن، روی پای چپ قرار داده است. وضعیت چهره سه رخ و نگاهی به سمت راست خود دارد.

مقایسه و تطبیق تصاویر ۹ و ۱۰

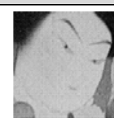
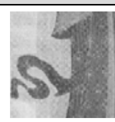
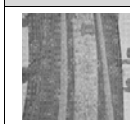
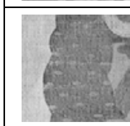
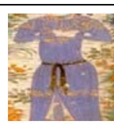
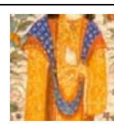
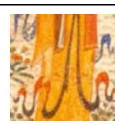
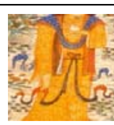
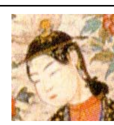
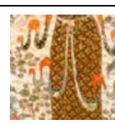
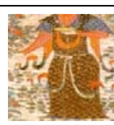
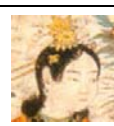
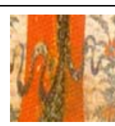
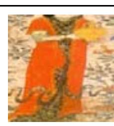
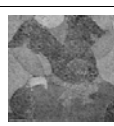
وضعیت نمایش سر در هر دو تصویر وضعیتی سه رخ است درحالی‌که هر دو شخصیت نمایانده شده، نگاهشان به سمت راست خود متمایل است. در تزئینات سر مشخصاً گوان-یین (تصویر ۹) از تزئینات چینی برخوردار است. تزئین رستنگاه مو در پیشانی با دانه‌های مروارید تصویر او را با چهرهٔ شایبک خان که

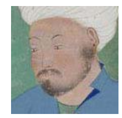
شخصیتی زمینی است، متمایز می‌سازد. ادامهٔ تزئینات پارچه‌ای که بر سر گوان–یین نقش بسته است، حرکت او را در تصویر بازگو می‌کند ولی برعکس در حرکت سر و اجزاء به نمایش درآمدهٔ شاییک خان نوعی سکون و ایستایی ملاحظه می‌شود. حرکت شانه‌ها و تأکید بر نمایش همسان دست راست شباهت بسیار زیاد هر دو تصویر را می‌نمایاند. شانه‌ها و زانوها در طراحی و ترسیم، گویی از یک الگو تبعیت نموده‌اند. برش در سرآستین هر دو تصویر، اندکی بالاتر از آرنج قرار دارد ولی با این تفاوت که برش و طراحی در پیکرهٔ گوان–یین، بسیار دقیق‌تر می‌باشد. برش‌ها و خطوط جداساز در تصویر شاییک‌خان، بسیار قلیل و محتاطانه است. علی‌رغم وجود شباهت‌های تصویری در طراحی و ترکیب شخصیت، تصویر (۹) از گوان–یین، بیانگر مفاهیم نمادین و وابسته به رویدادهای مذهبی است. ولی تصویر (۱۰) از شاییک خان، بیانگر مفاهیم واقعی و وابسته به رویدادهای جاری است.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

همان‌طور که در صفحات گذشته اشاره شد، گوان–یین به‌عنوان الههٔ ناجی انسان از رنج و مصائب زندگی زمینی، انعکاسی از آوالوکیتشوره در هندوئیسم ماهایانایی هند، در سرزمین چین بود. این مفاهیم مذهبی اوایل قرن اول میلادی وارد چین شد. او تا قرن دوازدهم میلادی در حالتی مذکر و بعدازاین تاریخ با شاکله‌ای مؤنث قابل‌شناسایی است. از انواع سی‌وسه گانهٔ تجلی گوان–یین، تصویر او با ماهی بوده و قدیمی‌ترین منابع چینی ظهور او را با ماهی در حال حمل سبد ماهی، نشسته بر گرده‌ماهی – مربوط به قرون نهم و دهم میلادی بیان می‌دارند. از نمونه تصاویر باقی‌مانده به دو تصویر – دو گوان یین ایستاده و گوان یین نشسته بر گرده‌ماهی (در توپقاپی استانبول) اشاره شد. دو تصویر مذکور، پس از معرفی با دو تصویر برگزیده از مکتب هرات ازنظر حالت و اجزاء تصویری مورد مقایسه و تطبیق قرار گرفت که خلاصهٔ آن به‌صورت جدول زیر است:

جدول ۱. تطبیق و مقایسهٔ تصویری نمونه آثار منتخب از گوان–یین چین و مکتب هرات ایران

مشخصات اثر	شماره تصویر	طرح چهرهٔ چینی	آرایش مو با الگوی چینی	استفاده از شال در نوع دوم	میان‌بند مواج	شباهت البسه	شباهت تزئینات البسه
دو گوان–یین ایستاده (چپ)	۱، ۲ الف و ب،۴						
دو گوان–یین ایستاده (راست)	۱، ۲ پ و ج، ۳						
همای	۵، ۶ پ		–	–	–		
همایون	۵، ۶ الف		–				
ملازم سمت چپ همایون	۵، ۶ ج						
ملازم سمت راست همایون	۵، ۶ ج			–			
گوان–یین نشسته بر گرده‌ماهی	۹			–			

مشخصات اثر	شماره تصویر	طرح چهرهٔ چینی	آرایش مو با الگوی چینی	استفاده از شال در نوع دوم	میان‌بند مواج	شباهت البسه	شباهت تزئینات البسه
تک‌چهرهٔ شاییک خان	۱۰		–	–			

مأخذ: نگارندگان

برش‌های تصویری در جدول ۱، در مقایسه و تطبیق تصاویر مربوط به هر عنوان ذکرشده در بالای جدول، تشابهات و همسانی‌های معناداری را می‌نمایاند که خلاصهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌ها در جدول ۲ آورده شده است.

جدول ۲. تطبیق و مقایسهٔ نمونه آثار نقاشی منتخب پیش‌گفته

مشخصات اثر	اصل پیدایش تصویر	تاریخ	موضوع	وضعیت چهره	طرح چهره چینی	آرایش مو با الگوی چینی	استفاده از شال در نوع دوم	میان‌بند مواج	شباهت البسه	شباهت تزئینات البسه
دو گوان–یین ایستاده	چین	نیمه اول قرن ۱۵	مذهبی	سه رخ	✓	✓	✓	✓	✓	✓
همای و همایون در باغ	ایران (مکتب هرات)	نیمه اول قرن ۱۵	عاشقانه	سه رخ	✓	✓	✓	✓	✓	✓
گوان–یین نشسته بر گرده‌ماهی	چین	نیمه اول قرن ۱۵	مذهبی	سه رخ	✓	✓	–	✓	✓	✓
تک‌چهره شاییک خان	ایران (مکتب هرات)	نیمه اول قرن ۱۶	درباری	سه رخ	✓	–	–	✓	✓	✓

مأخذ: نگارندگان

با در نظر گرفتن میزان نقاط مشترک در تصاویر انجام‌شده از گوان–یین چینی و نمونه‌های انجام‌شده در مکتب هرات، انعکاس ویژگی‌های تصویری–از نظر حالت و عناصر تشکیل‌دهنده– از گوان–یین بر نمونه‌های مکتب هرات، کاملاً مشهود است. با لحاظ نمودن تاریخ خلق آثار، پاسخ اصلی تحقیق که آیا آثار نقاشی از کوان–یین موجود در توپقاپی استانبول – بر آثار نقاشی هم‌زمان خود در هرات تأثیر داشته‌اند؟ آشکار می‌گردد. پاسخ صریح آن است که به‌احتمال‌زیاد آثار نقاشی انجام‌شده از گوان–یین – مستقیم و غیرمستقیم – بر آثار منتخب از مکتب هرات تأثیرگذار بوده‌اند. در حالت پیکره‌ها، چهره‌سازی‌ها، شال و البسه و تزئینات وابسته به آن‌ها، از دلالت‌ها و شواهد مهم در تأثیرپذیری از تصویر گوان یین چینی بوده است. با این تأکید که تأثیرپذیری از گوان–یین از جهت حالت و عناصر تصویری بوده و مفاهیم مذهبی آن موردتوجه هنرمند ایرانی در مکتب هرات نبوده است. پس بنا بر آنچه گذشت فرضیه پژوهش مبنی بر تأثیرگذاری تصویر شخصیت گوان–یین بر نقاشی تیموری – مکتب هرات –ازنظر حالت و عناصر تصویری به اثبات رسید. در پژوهش‌های آتی، امکان بررسی ظهور گوان–یین ازنظر جلوه‌های نمادین رنگ و دیگر حالت‌های نمایشی– مذهبی آشکارشدهٔ گوان–یین، در نقاشی ایرانی وجود دارد و دیگر آنکه عوامل تأثیرپذیری تصویری با اساس مذهبی -گوان یین- در هنر ایرانی بدون اعمال مفاهیم نمادین مذهبی آن – چگونه بوده و به کدامین علل در هنر ایران به تأثیرپذیری از حالت و اجزاء تصویری صرف، بسنده می‌شود.

فهرست منابع

۱. پاکباز ، رویین. (۱۳۸۴). **نقاشی ایران ازدیرباز تاامروز**، تهران : نشر زرّین و سیمین.

۲. گرابار ، اولک. (۱۳۹۰). **مروری بر نگارگری ایرانی** ، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند ، تهران : نشر فرهنگستان هنر.

3. Ackerman Phyllis. (1968)”.Islamic Textiles . **A History in Upham** A.V. Pope ,ed. SPA. Vol.5.pp.68-2061.

4. Fei Fan – Chiu. (1939).Li Ch ‘ao ming kua kuan-yin Pao hsiang **[Collection of kuan-yin**

paintings of successive dynasties], Shanghai:shanghai Ching yüan she , pl.16.
5. Gulland, W.G. (1963). **Chinese Porcelain,** London, Vol, 1.P.108.
6. Harada,Yoshito.(1963).Kodai no Kesho to soshingu **[The scarf in the second manner]**,Tokyo:Sogensha.
7. Kaiga, Chusei .(1960). **Painting of the medieval period,** Tokyo: Kodansha.
8. Loehr , Max. (1954).”Ch ‘in Ling-yün, ed . Pei –ching Fa – hai- ssu Ming –tai Pi-hua**”[Wall painting in the Fa-hai Temple of the Ming Dynasty]** ,Peking.
9. Riddell, Sheila.(1972).”The Kuan -yin Image in Post – Tang china” , **Colloquies on art & Archaeology in Asia** No.2 , PP.17-24 .
10. Shepherd , Dorothy (1964).”Sasanian Art in Cleveland”,**Bulletin of the Cleveland Museum of Art** 51.figs. 18 and 20(a rhyton).
11. Sitad ,Mirhran(1939).”Selects a Chinese Princess for Nushirwan” **In the museum of Fine Arts**.Boston , Accession no,22,392.Reproduced in Doris Brian ,”A Reconstruction of the Miniature Cycle in the Demotte Shah-nama”.**Art Islamica** 6,no.58 .
12. Soothill,William & Lewis Hodous(1937) . A Dictionary of Chinese Buddhist Terms ,London :kegan Paul.
13. Sugimura ,Toh.(1986). **The encounter of Persia with china,** National museum of ethnology, Osaka.
14. Tomita,kojiro & Tseng, Hsien –ch.(1961).Port folio of Chinese Painting in the Museum:**Yüan to ching Periods**,Cambridge : Harward University Press, pl,20.
15. Goddess-myth.(2017/01/15a).From http:www.goddessgift.com/goddess myths/avalokitesvara.htm.
16. Goddess-myth.(2017/02/10b).From http:www.goddess gift.com/goddess-myths/names of goddesses-Kuan yin htm.
17. Goddessgift-myths.(2017/01/08c).From http:www.goddessgift.com/goddess-myths/Kwan-yin.htm.